

佐藤春夫『田園の憂鬱』成立考

——〈芸術的因襲〉の位置づけをめぐって——

河野 龍也

一

佐藤春夫は半世紀に及ぶ文学活動の中で膨大な数の作品を生み出し、そのジャンルも多岐にわたっているが、デビュー作『田園の憂鬱』を春夫文学の最高峰と位置づける見方は作者の生前から根強い。これについては春夫自身が〈発表以来三十余年まだ読まれてゐるのは有難いが、作者を定評で捕へて常にこの一作中に軟禁して外に作品が無いかのやうに云はれるのは少しく有難迷惑である〉¹⁾と幾分拗ねて見せるほどであった。にもかかわらず、本作について作者ほど長期にわたり、言及を続けてやまなかった論者は他に見当たらない。それはむしろデビュー作の周辺に作家誕生秘話を期待するジャーナリズムの要望に応じたためでも

あるが、理由はそれだけのことだろうか。

『田園の憂鬱』が「定本」と銘打たれるまで（『改作田園の憂鬱』大8・6、新潮社）、先行発表された未定稿には数度にわたる加筆作業が行われた。だが、春夫はこの改作に決して満足した訳ではなかった。定本後書きにはむしろ、完成への未練が作品への不満となつてわだかまつている。〈もともと今日から見て落筆を誤つたものがあつたために、一度不完全に表現されてしまつたものは、今更これをどうすることも出来なかつた〉（いつまでも二つの名を負はされたこの一篇は、いつまでも不完全でつぎはぎであるらしい）（『改作田園の憂鬱の後に』）。春夫がデビュー作を語って生涯倦むことがなかつたのは、あるいはこの「未成品」としての印象が長く尾を引いたためではないか。少なくとも定本脱稿時の発

言において、作者は自作を渾然たる一つの世界へと統一することができず、その完成度に大きな不満を抱いていた。⁽²⁾

それは、作品が常に作者の意図を超えたものであるというような一般論へと安易に回収すべき事柄ではなく、むしろどこまでも『田園の憂鬱』という作品の特殊な成立事情に起因する問題として理解すべきであろう。『定本佐藤春夫全集』第三巻（平10・4、臨川書店）には、定本を含め未定稿段階で雑誌掲載された『田園の憂鬱』のバリエーションがすべて収録されており、成立過程の検討に多大な便宜が図られた。いま各稿をその発表順（執筆順）に示せば以下のようになる。

- (A) 「田園雑記」〔『文芸雑誌』大5・11〕
- (B) 「病める薔薇」〔『黒潮』大6・6〕
- (C) 「田園の憂鬱」〔『中外』大7・9〕
- (D) 「病める薔薇（或は田園の憂鬱）」〔短篇集『病める薔薇』大7・11、天佑社〕
- (E) 「或る晩に」〔『雄弁』大8・6〕
- (F) 『改作 田園の憂鬱（或は病める薔薇）』〔大8・6、新潮社〕

Ⅱ 定本。

タイトルに付された符号は全集解題のそれに一致させてある。神奈川県都筑郡中里村在住当時の通信文（A）を三

人称小説として全面的に書き改めたのが（B）。ただしこれは用意した原稿の前半部分に過ぎず、後半は『黒潮』誌の採録拒否に遭い春夫の手で破棄された（定本後書き）。（C）はこの没書となった原稿とは別に起稿されたもの。諸家の絶賛に迎えられ、春夫を一躍文壇の寵児にした稿である。その後すぐに天佑社から第一短篇集を出す計画がまとまり、紙数調整の都合から急遽（B）と（C）とを一本化したものが（D）。ちなみにこれは、（B）を前半に、（C）を後半に据えて両者の接合を図っている。定本（F）は（D）での推敲をより徹底させたもの、（E）はその際に増設した断章の下書きにあたる。最終稿（F）全二十章の中で言えば、冒頭五章までが（B）に由来する部分、六章以降が（C）に由来する部分ということになる。

ここで最も注目すべき転機は、（D）稿の成立である。偶然かつ外面的な事情に促されて二つの作品を接合する時、春夫は嫌でも両作の齟齬に直面せざるを得なかった。本来別々の作品として構想された（B）と（C）との間に、春夫はどう折り合いを付けようとしたのだろうか。出来上がった作品の完成度を読者の立場から云々することは別に、改作作業が目指した方向性を見極めておくことは、その後の春夫の展開を窺う上でも不可欠のことと思われる。とい

うのも、『田園の憂鬱』が他ならぬ「未成品」だったからこそ、春夫はそこに残された問題から離れることができなかったのであり、そのことが独自の芸術観を構築する糧になった節も見受けられるからである。こうした例の一つに、『風流』論（『中央公論』大13・4）がある。

春夫はここで、〈風流の根柢〉をなすものは〈無常感〉という〈一つの感覚〉だと主張している。「観」の字を使わずあえて「感」としたのは、この評論が久米正雄・徳田秋声らが説く意志的・観念的な「風流」解釈への駁論として書かれた事情が関連している。さてその〈無常感〉の内実とは、〈人間の須臾微小と自然の悠久無限とを認めて感ずるといふだけのその感覚乃至は情操〉であると言う。春夫の「風流感覚説」が拠って立つ核心部分がここにあるわけだが、この断案を支えている根柢と言えば、それは春夫自身の身に起きた以下のような体験の記憶であることに注目したい。

諸君子は、身体なり精神なりのひどく衰へてゐる時の或る瞬間に、もしや己の手や頭等の如き或る部分が、遽に無限に拡大したかと思ふと、見るくうちにそれが一時に芥子粒程に縮まるかのやうな一種不気味な心持に襲はれた覚えはなかつたか。私は屢々そんな現象を

感じた事がある。さうして私はそれをひとりて勝手に解釈した——これこそは、我々の祖先、乃至は我々自身が自分で気づかなかつたほど稚かつた頃に、無意識的に自然の偉大と人間の微小とを感得したその一瞬間の驚きが、今に我々の心の奥底にそれほど深く刻まれてゐて、我々がほんやりとした折ふしに我知らず第一に思ひ出されることがそれなのではないだらうか。あの不気味に大きな自分の掌や、不気味に消えてなくなりさうになる自分の掌は、宇宙と人間との象徴ではないだらうか

同じ体験が『田園の憂鬱』の定本（F）では十六章に登場している。ただしそこには、〈こんな風に無限大から無限小へ、一足飛びに伸縮する幻影は、彼にさへ不気味で、また悩しかつた〉というコメントしか付けられてはいない。「風流感覚説」の根柢となる体験は、大正八年の『田園の憂鬱』本文の中では、主人公の理解も語り手の理解も及ばない意味の宙吊り状態に置かれていたのである。

『田園の憂鬱』の中に、自然と人間との関係についての考察や、無意識の領域に刻まれた伝統性というテーマが存在すること自体は確かである。だが、それらは他にも数多くある種々雑多な感想の一つに過ぎず、冒頭付近（B）由来

で集中して取り上げられるだけの局所的なテーマに過ぎなかった。それを後半のエピソード（C）由来）にまで敷衍することで「風流」論の核が成立したのだとすれば、（B）と（C）とのきこちない（つぎはぎ）を解消するという作業上の要請が、春夫の芸術観の形成に深く関与したと考えても、間違いないだろう。「風流」論を〈初期の秀作「田園の憂鬱」や「都会の憂鬱」などの一解題として、かなり恰好の文字³〉と言ったのは平野謙であるが、確かにそれは、「田園の憂鬱」の「書かれなかった完成形」への有力な方向性を指し示すものであろう。現実の推敲作業は定本で打ち切られたが、可能態として軋み合っている多様なコードの中から、何を作品の統一原理として見出して行くのかという摸索は、形を変えて別の場所でも続けられていたのである。

作者は自らの思い描いた青写真通りに作品を仕上げようと心掛けるが、作業の具体的な局面にあつては、むしろ作品の側が作者を、所期の目的地とは違った場所へと誘い出して行くのが常であろう。「田園の憂鬱」の推敲過程を検討することによって確認したいのは、そうした作者と作品との間に横たわる緊張関係の様態である。本作の生成研究は、従来文体論において一定の成果があり、それは春夫自身が⁴

自己のデビュー期を、詩人から散文体への転換期として、また結晶体の散文を断念して「しやべるやうに書く」流動体を獲得するまでのプロセスとして語っていたことも符合する⁵。だが、春夫自身の回想とは別の視角から活動初期の暗中摸索の状況を照らし出すために、本稿では小説構成の要となる視点や語りの問題に的を絞って、各稿の特徴や問題点を明らかにしてみたいと考える。なお、文中で「田園の憂鬱」と表記する時は作品総体の呼称と解されたく、そのバリエーションについては基本的に、『黒潮』版・〈中外〉版・天佑社版・定本（新潮社版）と表記する。成立の前後関係が分かりやすいよう、前記のアルファベットを併記した場合もある。各稿の引用箇所には臨川書店版全集第三巻の該当頁数を付した。

二

「田園雑記」（A）の原文を紹介した島田謹二は、この〈極くあらあらのスケッチ風な雑記〉が、『黒潮』版（B）では物語的な主題性と芸術的な粉飾とを加味されて書き換えられたことを指摘し、〈「田園雑記」の中にみられるやうな素朴な自然の理に、かれ（注・作者）はもはやたゞ感動してゐる人ではなくなつた。かれはもう人工的なものにより多く

加担する人になつて、自然の秘密を看破する目をもつた、一人の人工的な芸術家になつてゐるのである⁽⁶⁾と述べている。だが、〈人工的な芸術家〉としての面目は、飽くまでも作中の主人公に対する性格規定として行われたものであることに注意したい。それは結果において作者の自然観を深化させ芸術家としての成長を促したもののかも知れないが、推敲の具体的な局面に現れていたのは、雑誌を小説形式に書き換えていく際の技術的な問題だったはずなのである。

『田園の憂鬱』の原型、「田園雑誌」(A)は、「一 少年教師、二 日かげの薔薇、三 馬追ひ、四 風の日」、五 太鼓を買つて貰ふ相談」の五節からなる生活雑誌である。それは中里村における春夫の実際の見聞や活動に基づくものと見え、各節の内容的な関連性は薄いものの、例えば〈ああ、牧歌のなかの若者たちよ、ふだんは精一杯身体を働いて、祭の夜には、新しい太鼓を見せびらかし、田園のニンフ達のために息のつづくかぎり笛を吹きたいといふのか〉(「五」268頁)という末尾の感想などには、鄙びた田舎を現世の別天地として賛美する春夫の意図が露出している。そこにあるのは、都市郊外を反文明的な理想郷とするお手本どおりの浪漫主義に過ぎないが、「田園雑誌」の特殊性は、こうした浪漫主義的なモチーフが、一人の共感的な読者の存在を

匂わせる手法により支えられている所にある。次に掲げるのは、〈私〉の手入れの甲斐あって、廃園の薔薇が開花した時の感激を語つた一節である。

O君よ！ その花はどんな花であつたと思ふ。それはまあ丁度豆の花ほど大きかつた。併し、併し、その小さな花が、矢張薔薇特有に紅くまたその氣品を失はずに、香をさへ微かに保つて居るのを知つた時、私は何故か知ら悲しさがこみ上げてくるやうに思へて、言ひがたい、さう、たとへば何とも氣にもとめて居なかつた娘から「私はあなたのことばかり思つて居たのです」とでも言はれたやうな氣持がした

(「二」266頁。傍点河野・以下同)
〈算術の四則には長けて居ても美に就ては一向無頓着な、当主の小学校校長〉(同)による植木の売却と、日々の暮らしに精一杯な先代借家人の無關心によつて荒れ果てた庭。その庭に今改めて慈愛の眼差しを送る〈私〉は、自分が世俗を超えた〈美〉の愛好者であるということを、深い矜りを持つて〈O君〉に告白するのである。薔薇のエピソードに仮託して語られるのは、言うまでもなく〈私〉のナルシズムなのであつた。

ところで、自己肯定が極点に達する瞬間にのみ〈O君〉

への呼びかけが現れるところに注目したい。そこには、〈私〉という存在が持つ微妙な屈折が露呈しているようだ。仮に〈O君〉という言葉を除外してしまった場合、〈私〉はかくも無邪気に自己のナルシズムを告白できたのだろうか。例えば、〈木や草の事などを考へる閑な人〉(265頁)という言い回しや、ランプの馬追いに〈お前も道楽で遊びに来るのではなかったのだな〉(267頁)と話しかける所からは、功利社会の価値観を十分に内面化しているもう一つの〈私〉の顔が浮かび上がってくるだろう。そこに基準を置くことで、自己を敗残者として意味付ける契機もこの文章の中には確実に存在していたのである。にもかかわらず、〈私〉の自負が決して自嘲へと反転することがないのは、気心の知れた友人への通信文であるという設定が免罪符として機能するからに他ならない。唯一この形式がある限りにおいて、〈私〉は屈託なく唯美主義者としての自負を告白することができたのである。

「田園雜記」(A)が〈O君〉の存在を必要としたこと。このことは翻って考えるに、ナルシズムが裸形のままで通用しないということを、春夫自身が極めて常識的に弁えていたことを示している。『黒潮』版(B)以降、〈彼〉の唯美的な矜持が否定されていくのは従って、春夫の態度

の変化を示すものであるよりもむしろ、小説という表現形式の必然的な制約として考えるべき現象であろう。私信形式を捨て、三人称小説に就くことは、ナルシズムを肯定する外的な根拠を失うことを意味した。春夫は〈彼〉の美意識を、もはや〈彼〉一個の自己満足という形でしか位置づけられなくなったのである。

『黒潮』版の語り手は、〈彼〉を〈幸であるかそれとも不幸であるか、一般に芸術上の因襲が深く彼の心のなかに根を張つて居た〉と性格規定した上で、薔薇を丹精する〈彼の行動は、〈伝統的な詩を喜ぶ故意とらしい遊戯的な心〉からのものであり、しかも〈彼自身ではそれを知らないで居た〉のだと説明する(279頁)。そして〈自然そのものから、清らかな喜びと美しさを汲み出すこと〉(同)に重きを置く語り手は、〈因襲〉という先入観に侵された〈彼〉の感受性を批判的に提示して行くのである。直接経験によらない対象への予断という意味では、〈科学〉もまた〈因襲〉と同じようにここでは否定されることになる。次の箇所は、蟬の羽化を凝視する〈彼〉が、緑色の体についた小さな紅い眼の美しさに感激するという一節からの引用である。

その宝玉的な何ものかは、科学の上では何であるか彼は知るべくもなかった。けれどもその美しさは、この

小さな虫の誕生を、彼をして神聖なものに感ぜさせるために、は非常に有力であつた。彼は有るか無いかの科学上の知識のなかに、蟬といふものは、二年目にやつと成虫になるものだといふやうなことを、何時か何処かで、聞き囁つたことがあつたやうに思ひ出した。

〔黒潮〕版278頁

《彼》の科学的知識が、ここであえて呼び込まれ、またことさらに曖昧化されている。語り手は見せ消しの多いこの文章を通じて、自然の美を直接感受するためには、《因襲》にしる《科学》にしる、観察に先行する「知識」が無用の長物であるということを潜在的にメッセージ化して見せるのである。

だが、この作品の設定には大きな矛盾が潜んでいた。冒頭の叙景や蟬の場面は、《彼》がいかに《芸術上の因襲》に毒された存在であるかを示すよりも、むしろいかに先入観から自由であるかを証明してしまふのである。後期印象派から立体派に到る初期アバンギャルド絵画の洗礼を受けた観察眼を、春夫は視点人物である《彼》を通じて行文の上に反映させようと意図したのではなかっただろうか。だがそれは、語り手による《彼》の性格規定とは全く方向性を異にする企画だったのである。『黒潮』版以降、自然観察の

合間に《三徑就荒》や《蛙鳴蟬騒》など漢籍からの引用句を鏤めることで、春夫は《彼》の性格規定の補強に努めているのだが、この印象は定本に到るまで拭い難い。

物語設定上、因襲的な感性に束縛されているはずの《彼》が、一方では曇らぬ眼で作品の魅力的な自然描写に寄与するというこの矛盾は、構造的なものであるだけに深刻であつた。それを春夫はいかにして解決しようとしたのか。ここで天佑社版(D)での書き換え箇所を確認すると、まず《彼》の性格については、《幸であるか、いや寧ろ甚だしい不幸であらう、彼の性格のなかにはかうした一般の芸術的因襲が非常に根深く心に根を張つて居るのであつた》(327頁)と変更されており、また薔薇を丹精する動機説明の箇所も、次のように改められていることに気づく。

彼はこれ等の木を見て居るうち、衝動的の一つの考へを持つた。どうかしてこの日かげの薔薇の木、忍辱の薔薇の木の上に日光の恩恵を浴びせてやりたい。花もつけさせたい。かう言ふのが彼のその瞬間に起つた願ひであつた。併し、この願のなかには、故意とらしい遊戯的な所謂詩的といふやうな、又そんな事をするのが今の彼自身に適はしいといふ風な「態度」に充ちた心が、その大部分を占めて居たのである。彼自身でも

それに気付かずには居られなかつたほど。(この心が常に、如何なる場合でも彼の誠実を多少づつ裏切るやうな事が多かつた)

(天佑社版328頁)

『黒潮』版の矛盾を解決するための唯一の秘策が、こうして〈彼〉に自己分析の能力を与えることだったのである。規範化された感性を〈彼〉に不幸として自覚させ、そこから脱却を心掛ける存在として〈彼〉を再規定すること。そうすることでは、因襲に呪縛されながら新鮮な観察を行うという〈彼〉の二面性は、説明づけられない。

だが、このとき〈彼〉の客観的な性格造形は、〈彼〉自身が自己の性格をどう捉えるかという「自意識」の問題へと置き換えられたことに注意したい。この変更は、語り手による性格批判という起筆当初の企図が成り立たなくなつたことを意味しており、『田園の憂鬱』成立史上の重要な転換点になっている。作中に過剰な感覚表現を混入させた結果、批判すべき〈彼〉の性格を客観的に確定することが困難になつた事情が読み取れよう。

天佑社版(D)は春夫がナルシズム批判という『黒潮』版のモチーフから離れる契機となつたが、それを促したのは言うまでもなく『中外』版(C)との接続という作品構成上の外的な事情であつた。「再現」と「批評」とをいかに

調整するかということは、三人称小説の骨格部分に関わる課題であるが、それを巡つて春夫が悪戦苦闘する様子は、『中外』版の中にも違つた形で現れていることを次に確認しておきたい。

三

『中外』版(C)が『黒潮』版(B)と顕著に異なるのは、主人公に対する批評が本人の自意識によつて代弁されてしまい、語り手が批評的な機能を發揮できずにいるということである。また、作中に集められている多様な体験の解釈に關しても、語り手が〈彼〉に比べて格別優れた洞察力を發揮する訳でもない。こうして語り手と主人公との距離を限りなくゼロに近づけておくことは、〈彼〉の内面に肉薄し、その憂鬱な情感を描出する『中外』版の表現には確かに必要なことだったのであろう。だが、本作独特のものと云える、作品の内外が奇妙に癒着したやうないびつな世界の感触は、実はもっと別のより深い所から来ているように思われる。

例えば、〈生氣のない無聊〉が嵩じて心身に変調を來たし、幻視や幻聴に悩まされる後半部分で、〈彼〉が修道院生活のもたらす宗教的な感情の起源を考察するという場面がある。それは、〈彼はそんな事を考へた。併しこの考は、この当座

よりも、ずっと後に纏った（301頁）という言葉で締めくくられているのだが、問題はこの〈ずっと後〉に相当する時点が、作中のどこにも設定されていないことである。そのためこの箇所には、未来の〈彼〉と語り手とが作品世界の外側で地続きになり、過ぎ去った〈彼〉の経験を仔細に吟味しているかのような倒錯した印象を喚起するのである。天佑社版（D）と定本（F）との二度の訂正の機会を経て、ここがほぼ同じ文句で維持されている所を見ると、それは明らかに春夫の単純なミスではない。

そもそもこの箇所は、語り手の注釈箇所として無主語で扱うか、物語の現在時にある〈彼〉の考察としておけば特に問題はなかったはずである。〈彼〉の内面に肉薄するため、語り手が突出する第一の選択を忌避したのだとしても、まだ第二の選択は残っているのであり、現にこの直前には、〈彼が闇といふものは何か隙間なく犇き合ふものの集りだ。それには重量があると気付いたのもこの時である〉（300頁）という例すらある。にもかかわらず、春夫はなぜこの箇所だけを〈ずっと後〉のこととしなければならなかったのか。〈彼〉の考察とは次のようなものである。

若し彼が彼の妻と一緒にこんな生活をして居るのではなく、永貞童女である美しいマリアの画像を拝しなが

ら、この日頃のやうな心身の状態に居るならば、夜の幻影は、それは多分天国のものであつたらう。その不快なものとは地獄のものであつたらう。（略）修道院では、生活や思想がすべて、そんな風な幻影を呼び起すやうに、呼び起さなければならぬやうないろいろの仕掛けで出来て居るのだから。

（『中外』版300頁）

修道院で体験される宗教的な幻想は僧侶の信仰心を堅くするが、それは閉鎖的な環境で生じる心身の変調が、あらかじめ施された教育によってそのように解釈されるからに過ぎない。すなわち修道院とは、宗教的幻想を必然的に体験させるべく仕組まれた巧妙な装置なのである、というのが〈彼〉の考察であつた。不可視の〈仕掛け〉（システム）を別決する、この余りにもニヒルで怜悯な〈彼〉は、幻視や幻聴の訪れに戸惑い、闇に怯えてそれを神秘的な比喩にまで高めて行く〈彼〉とは対極的な存在である。小説作法を無視してまで春夫がこの部分を物語世界から追放せざるを得なかったのは、〈彼〉の感覚世界をリアルに描き切るために、「考える〈彼〉」を「感じる〈彼〉」から隔離しておかなければならなかったからではないか。次の場面も、同じ論理で読み解くことができるだろう。

譬へば、それはふとした好奇心な出来心から親切を尽し

てやつて、今は既に忘れて居た小娘に、後に端なくめぐり逢うて「わたしはあの時このかた、あなたの事ばかりを思ひつめて来ました」とでも言はれたやうな氣持であつた。彼は一種不可思議な感激に身ぶるひさへ出て、思はず目をしばたくと、目の前の赤い小さな薔薇は急にほやけて、双の眼がしからは、涙が二しづくほどわれ知らず流れて居た。

涙が出てしまふと感激は直ぐ過ぎ去つた。併し、彼はまだ花の枝を手にしたまま呆然と立ちつくし、心のかの自分での会話を、他人ごとのやうに聞いて居た。

「馬鹿な、俺はいい氣持に詩人のやうに泣けて居る。花にか？ 自分の空想にか？」

「ふふ。若い御隠居がこんな田舎で人間性に饑えて御座る！」

「これやあ、俺はひどい憂鬱症だわい。」〔中外〕版285頁
激しい喜怒哀楽に身をゆだねる〈彼〉の姿を、何人かの彼自身が俯瞰的な高みから批判している。これは一見〈彼の鋭敏な批評意識を描いた場面のように見えて、そうではない。通常の自己批判であれば、〈彼〉の中に掻き立てられた葛藤が、その後の行動に何らかの形で影響をもたらずはすなのだが、それを〈他人ごと〉として聞き流す〈彼の〉

場合、自己批判は発展の糧にはならない。「考える〈彼〉」と「感じる〈彼〉」とは互いに向き合うことなくすれ違い続ける。というのも、憂鬱や倦怠や恍惚、恐怖や強迫観念など、「感じる〈彼〉」の情感をリアルに追求するためには、「考える〈彼〉」は常に別のステージに隔離されてある必要があつたからである。⁽¹⁾

だが、この全く相容れない資質を持った両者は結局、一人の人物を指す〈彼〉の名で呼ばれることによつて、無理にも結びつけられずにはいられない。この時〈彼〉という存在は二つに引き裂かれることになるのである。作品の語りは「感じる〈彼〉」の意識の上に定位されているため、「考える〈彼〉」は意識の外、無意識の領域に割り振られて行く。かくして〈彼〉という存在は、「意識」の水準と「無意識」の水準との二層構造へと分割されることになるだろう。しかも前者は不確かなもの、後者は深遠な真実に通じるものという非対称な価値づけがそこには介在している。分析力に限界のある意識上の〈彼〉が、識閥下の闇の世界に潜むあのニヒルで伶俐な己の声を、その意味も分からずに呆然と耳にするという構図になるのである。

作品の大団円において露呈しているのも、やはりこうした〈彼〉という存在の不統一な内面のありようではなかつ

ただろうか。⁽¹²⁾ 識閥下から来る声、「お、薔薇、汝病めり！」というブレイクの詩に仮託した自己批評の言葉は、またしても〈彼〉の意識から〈他人ごと〉のように隔てられている。

ふと、その時彼の耳が聞いた。それは彼自身の口から出たのだ。併しそれは彼の耳には、誰か自分以外の声に聞えた。彼自身ではない何かが、彼の口に言はせたとしか思へなかつた。その句は、誰かの詩の句の一句である。それを誰かが本の扉か何かに引用して居たのを、彼は覚えて居たのであらう。

『中外』版⁽¹³⁾312頁
ブレイクの詩の記憶が不自然なまでに曖昧化される理由は様々に解されようが、小説設定の問題から見たそれは極めて明瞭なものである。声の由来を理解できるほど、またそれを自己批評の言葉であると気付くほど、〈彼〉が賢くては困るのだ。⁽¹⁴⁾ 〈その声は一体どこから来るのだらう。天啓であらうか。予言であらうか〉(364頁)——結論が出ない。というよりも、〈彼〉はついにその意味を理解し得なかつた、という結末こそが重要だったわけである。なぜなら、神秘への戦きを〈彼〉と共に追体験するのがこの『中外』版(C)の眼目だったのだから。こうして『中外』版の末尾には、意味を宙づりされた「お、薔薇、汝病めり！」という言葉だけが、〈彼〉の内側のものとも外側のものとも区別がつ

かない、中有の世界からの謎語のようにこだまし続けるのである。

四

以上のように、『田園の憂鬱』の成立史を、『O君』を失った時に始まる語りの摸索史』として辿ってみると、この方面での春夫の苦心はもっぱら、〈彼〉の内側(主観)と外側(客観)とをいかに架橋するかという問題に集中していたことが分かる。『中外』版(C)で「無意識」の問題が登場するのは、このことと無縁ではなかつたはずである。それは内でもあり外でもあるという両義性を具えた世界であり、語り手と視点人物(焦点人物)との周辺に生じがちな矛盾を、春夫はこの余白において処理しようとしたのである。

さて、このような経緯によって必要とされた「無意識」は、天佑社版(D)以降の推敲過程で思わぬ働きをすることになる。「無意識」に向けて注がれた春夫の眼差しが、旧『黒潮』版(B)の中に埋もれていた可能性を改めて掘り起こすことになったのである。

彼は薔薇を深く愛して居た。さうしてある時には、「自分の花」とも呼んだ。何故かと言うに、この花に就ては一つの忘れ難い、慰めに満ちた句をゲエテが、彼に

残しておいてくれたではないか——「薔薇ならば花開くべし」と。(略) 幸であるかそれとも不幸であるか、一般に芸術上の因襲が深く彼の心のなかに根を張つて居た。そのことがやがて無意識に、彼をして薔薇を愛させるやうにした。自然そのものから、清新な喜びと美しさを汲み出すことを知らなかつた頃から、彼はこの花にのみは深い愛を捧げて来た。(『黒潮』版279頁)

『中外』版(C)において、「無意識」は「考える(彼)」を抑圧し閉じ込めておく領域であつた。一方、『黒潮』版(B)におけるそれは、(彼)の趣味嗜好や衝動を形成している様々な文学的章句とそのイメージⅡ「芸術的因襲」が根を張る世界だったのである。両者が想定する「無意識」の領域には本来大きな落差が存在していたが、天佑社版(D)では(彼)の内なる別の顔として双方が同列に並べられることになる。このことは、大団円の声の位置づけにも微妙な影響を与えることになった。

『中外』版(C)の段階では、「お、薔薇、汝病めり!」の声は、聞き手の(彼)がそれと気づかぬ自己批評の声であつて、それ以上の意味を見出すべくもない言葉であつた。しかし、冒頭箇所にある『黒潮』版(B)が追加された天佑社版(D)の場合、この言葉は薔薇を手入れする意識的な目標で

あつた「薔薇ならば花開くべし」(ゲーテ)という言葉との比較において意味を生み出すことになるだろう。(彼)と芸術(的因襲)との相関関係ということが、作品の主要テーマとして浮上してくるのである。

春夫は推敲過程の途中で、『田園の憂鬱』が「芸術小説」であることの可能性に気づいた。天佑社版(D)から定本(F)に至る最終段階の加筆のあり方がこの見方を裏付けている。例えば、(彼)が一種の言霊思想を抱く六章、馬追いを観察して芭蕉の(心持)を追体験する七章、遠景の女性的な丘を(芸術の世界)と呼ぶ十二章、夜汽車の音に(ポオの小話の発端)を得る十六章など、『田園の憂鬱』を「芸術小説」として読み解く場合の根拠となる箇所は、ほとんどがこの段階に至つて集中的に形づくられて行くのである。

〈その時、言葉といふものが彼には言ひ知れない不思議なものに思へた。それには深い神的な性質があることを感じた。それら言葉の一つ一つはそれ自身で既に人間生活の一断片であつた。それら言葉の集合はそれ自身で一つの世界ではないか。それらの言葉の一つ一つを、初めて発明し出したそれぞれの人たちのそれぞれの心持が、懐しくも不思議にそののなかに残つて居るのではないか。永遠にさうして日常、すべての人たち

に用ゐられるやうな新らしい言葉のただ一語をでも創造した時、その人はその言葉のなかで永遠に、普遍に生きてゐるのではないか。」

(定本第六章・219頁)

「彼は蜜の首すぢの赤いことを初めて知り得て、それを歌つた松尾桃青の心持を感ずることが出来た。」

(定本第七章・221頁)

「さうして、この場合どこからどこまでが自然その儘のもので、どこが人間の造つたものであるかは、もう区別出来ないことである。自然の上に働いた人間の労作が、自然のなかへ工合よく溶け入つてしまつて居る。何といふ美しさであらう！ それは見て居て、優しく懐しかつた。おれの住みたい、芸術の世界はあんなところなのだが……」

(定本十二章・234頁)

「さうしてそれが彼の耽奇的な空想に、怖ろしい、併し魅惑のあるボオの小話の発端を与へた。」

(定本十六章・247頁)

定本で初めて加筆されたこれらの箇所には一つの顕著な特徴がある。かつて創作に従事した古人の「心持」を「彼」が今改めて感じ取ること(六・七)。緑の丘こそは「彼」が自分の芸術境として見出したものであるということ(十二)。そして一見模倣を志すように見えながら、実は飽くまでも

彼、自身の空想に「言霊」(インスピレーション)が注入されるという関係で、ボオの小説が想起されているということ(十六)。これらはすべて、自己劇化のために先行作品の章句を意図的に借用する「態度」とは異質な芸術との向き合い方であると言えよう。そもそも「彼」が自己の身内に意識して恥じる「芸術的因襲」にしても、それが「彼」自身の「無意識」にまで肉化されている限り、芸術を遊戯的な装飾に用いる「態度」とは必ずしも結び付かない。「お、薔薇、汝病めり！」という末尾の言葉は、まさにそのようなわざとらしい自己劇化とは無縁の、「無意識」の中から「彼」に呼びかける、「芸術的因襲」＝「言霊」のダイレクトな表出であつた。

さて、本稿では『田園の憂鬱』の成立過程を、主に語りの変遷に注目して考えてきたが、それは語りの側から課せられる様々な制約を、「無意識」という余白を確保すること、春夫が巧みにかいくぐって行く過程であつた。その中で、旧『黒潮』版が提起した「芸術的因襲」の問題と、旧『中外』版が提起した自己批評の問題とが互いにバイアスとして作用し合うことになり、古人の感興の累積である因襲(伝統)が、個を超えたものとして自己に囁きかけてくるという意味づけを、結末の言葉に対して与えたのである。天佑社版

および定本における加筆修正は、この結末への伏線を強化するために行われたが^⑮、それはまさしく春夫自身が芸術観を獲得し、さらに深化させて行くその方向性を決定づけたのである。その集大成とも言える「風流」論^⑯は、日本文化の本質論としてよりも、むしろ大正後期になって盛んになる私小説・心境小説論議の中の、春夫の特異な位置取りを示すものであったが、そうした一作家の資質ともなる芸術観が、あらかじめ用意されていたものではなく、異質な作品をつなぎ合わせるという作業上の要請によって形成されたことをここでは確認しておきたい。

【注】

- (1) 佐藤春夫「あとがき」(『田園の憂鬱』昭26・7、岩波文庫)。
(2) 本作のタイトルが現れる春夫の文章は、臨川書店版全集収録分で五十一篇に及ぶ。その内容はほぼ伝記的背景の注釈と作品評価の二点に絞られ、特に大正期には文体実験の失敗作とする例が多い。定本後書きのほか、〈しつかりした底力のある本当の散文的な作品を生みたかと思ふ〉(「叙事散文詩的の作品」『新潮』大7・12、のち「自分の作品に就て」と改題)、〈病める薔薇〉——「田園の憂鬱」の第一稿前半——の身構へに

満ちた嫌味な文章と「西班牙犬の家」とは好一対をしてゐる(「思ひ出と感謝と」『新潮』大13・4)などの例がある。

- (3) 平野謙「作品解説」(『日本現代文学全集59 佐藤春夫集』昭44・1、筑摩書房)。

- (4) 中里弘子「田園の憂鬱」の成立」(『言語と文芸』昭41・5)、永尾章曹「佐藤春夫「田園の憂鬱」の文体について」(『国文学攷』昭和41・6)、根岸正純「田園の憂鬱」の文体」(『岐阜大学国語国文学』昭58・1)など。

- (5) 佐藤春夫「詩文半世紀」(昭38・8、読売新聞社)の第四章「歌・詩・画・散文」。

- (6) 島田謹二「佐藤春夫の「病める薔薇」——推敲過程の一考察」(『明治大正文学研究』昭31・10)。

- (7) 「田園雑記」執筆の直後、そして『黒潮』版執筆の直前に、春夫は「五月」と題する告白体小説を執筆している。後に「或る男の話」(『雄弁』大9・1)と改題されるこの小説でも、〈私〉から〈あなた〉へという閉じた語りの場が、〈私〉の自己正当化の方便として巧みに利用されている。拙稿「五月」から『田園の憂鬱』へ——〈祈禱〉を描くという戦略」(『國語と國文學』平18・8)を参照されたい。後述の「戦争の極く小さな挿話」も含めて(注14)、一人称の告白体からいかに三人称小説へと離脱するかが大正六年初頭の春夫の意識を占めていたらし

い。

- (8) 春夫自身も、『田園の憂鬱』の描写を当時の画業との関連において次のように言っている。〈「田園」を書く時は、努めて濃密な油絵の描写のやうにといい理想があつた〉（追憶の「田園」『新潮』昭11・9）、〈「田園の憂鬱」にしる「スペイン大の家」にしる、そのどこかに画家の眼や油絵の手法見たいなものが何か多少は現はれてゐないだらうか〉（「処女作のころ」『光』昭23・6）。

- (9) 薔薇に関する漢籍からの引用文（海外薔薇水中州未得方）（「新花對白日」は、「李太白」〔『中央公論』大7・7〕に見える酒の名の羅列と同じく、『黒潮』版以後に谷崎潤一郎の教唆があつたと思しき清代の百科事典『淵鑑類函』からの借用である。春夫は同事典を『田園の憂鬱』にも活用して〈彼〉の性格付けに具体性を持たせようとしたことが分かるが、それは後付けのな努力であつた。

- (10) 天祐社版（D）を含む短編集『病める薔薇』の中扉には、ブレイクの“The Sick Rose”がエビグラムとして掲げられているが、それは作中の〈その句は、誰かの詩の句の一句である。それを誰かが本の扉か何かに引用して居たのを、彼は覚えて居たのであらう〉という一節と奇妙な共犯関係を取り結んでおり、作中の〈彼〉があたかもそれを収録した春夫の本を読

んでいたかのような倒錯した印象によって読者を楽しませる。メフィストフェレスが訳本『ファウスト』の中から呼びかけるという定本『田園の憂鬱』（F）の十八章や、作中に登場する自分の著作の余白に書かれた文章として設定される小品「形影問答」（『中央公論』大8・4）など、春夫は「フレーム超え」を小説の中に作り出すことを意図的に行っている。

- (11) このような『中外』版の制約は、その後の〈彼〉に対する性格づけにも影響を与えている。〈神が創造したと言はれて居るこの自然は、恐らく出たらめなのではあるまいか。さうして出たらめを出たらめと氣附かないで解かうとする時ほど、それが神秘に見える時はないのだから。いやいや、何も解らない〉（定本213頁）。「知」から眼を背けることでしか神秘は感得できない。そのため〈彼〉は、神秘体験のメカニズムを知る〈彼〉自身（考える〈彼〉）と訣別するのである。

- (12) 中島國彦による、〈この「誰か」は、名を伏せたのではなく、名づけられぬもの、ある絶対的な存在であらう。次元が明らかに違うのだ〉という示唆的な指摘がある（『田園の憂鬱』への道）『近代文学に見る感受性』33章、平6・10、筑摩書房）。中村光夫は〈彼〉の造形について、〈彼がどういふ動機で芸術に志し、なにを願ひ、なにを計画してゐるかといふ消息は、ほとんど故意に抹殺されてゐます〉（「彼」には、芸術家とし

ての意志も知性もまったく感じられないのです」（『佐藤春夫論』昭37・1、文藝春秋新社）と指摘する。〈彼〉が芸術家であるという前提を別にすれば、この指摘は核心を突いている。『田園の憂鬱』には、意志や知性を取り除いた心理そのものの変転を複写する象徴主義的なモチーフが込められているからである。

(14) 作中人物の視線と、その人物に対する外部からの視線とをどう結びつけるかで当時の春夫は悩んだ。戦場における兵士（内山）の死を、塹壕にいる別の兵士の眼から描いた「戦争の極く小さな挿話」（『星座』大6・5）の末尾に次のような一節がある。〈私は当時（二年ほど前）、内山一等卒を、心理的に書いたらばと思つたが、私には今だにその腕はない〉。ちなみにこの部分の記述は天佑社版ではより明確化され、〈この

話を、内山の方からとKの方からと、両方から心理的に書いてらば面白からうと思つた〉と補足されている。

(15) 佐久間保明によれば、『田園の憂鬱』は〈変化する物象（瀨死の薔薇・再生した薔薇・病める薔薇）と主人公の憂鬱とが巧みに組み合わせられた堅固な構造である〉と言ひ、広津和郎の批評（『新人佐藤春夫氏』『雄弁』大7・11）以来、構成の破綻として位置づけられることの多かった結末が、実は周到に用意されたものであることを指摘する（『田園の憂鬱』の構成）『武蔵野美術大学研究紀要』平1・3）。本稿では、そうした小説の内的論理が改稿過程の中で後発的に「発見」され精緻化されて行き、春夫の芸術論へと地続きに繋がって行くものと考えた。